

Cyfrowe wydanie krytyczne, czyli dawna propozycja Stanisława Pigonia

Szanse i zagrożenia

Kilka lat temu, przygotowując książkę, którą miałem nadzieję wzbudzić dyskusje metodologiczne, a która przeważnie jest używana jako podręcznik, za Konradem Górkim przywołałem jeden z niesłusznie zapomnianych tekstów jego adwersarza, także wybitnego edytora z Wilna, Stanisława Pigonia¹. Warto przypomnieć ten tekst², ponieważ jego tezy, nieco zmienione i wsparte współczesnymi możliwościami technicznymi, mogłyby dać nowy impuls pracom edytorskim³.

Tekst Pigonia – mimo swoich osiemdziesięciu lat – sprawia wrażenie tekstu wizjonerskiego. Znakomity edytor świetnie zdefiniował późniejsze problemy edytorskie: przygniecenie prac nad edycjami krytycznymi zadaniami pobocznymi, czyli rejestrowaniem wszystkich odmian tekstu (Pigoń pisał o „stopniu szczegółowości, przestrzegającym w aparacie krytycznym przy podawaniu odmian tekstu”)⁴. Współczesne edytorstwo, nigdy nie wycofując się w żadnej deklaracji z klasycznej definicji wydania krytycznego jako opublikowania całości wszystkich wersji tekstu dzieła, w praktyce obyczaj ten zarzuciło. Pojęcie „wydanie krytyczne” (często używane zamiennie z terminem „wydanie naukowe”) jest coraz bardziej nieostre, staje się niczym Yeti: czy ktoś je ostatnio widział? Dysponujemy wieloma „wydaniami krytycznymi” i „naukowymi” – we wnioskach o dotacje i granty te sformułowania

mają świadczyć o wysokim poziomie merytorycznym projektu. Ja także składam takie wnioski, pisząc o „pracach źródłowych”. Tymczasem pojęcia te wymagają ponownego zdefiniowania, ponieważ powszechne ich wykorzystywanie skutkuje spadkiem jakości edycji. Termin „wydanie krytyczne” brzmi dzisiaj nieco dwuznacznie, podobnie jak dla kierowców słowo „Volkswagen”. Mamy do czynienia z kryzysem jakości. Co możemy zrobić w tej sytuacji? Trzeba doprowadzić do wypracowania środowiskowego konsensusu co do granic, jakich wydanie krytyczne (naukowe, źródłowe) przekraczać nie może.

Aby wyznaczyć te granice, trzeba zapytać, co jest celem pracy edytora. Nie jest to przecież pisanie przypisów, mimo że jest to ważna, często niedoceniana praca (wystarczy przypomnieć mistrzowskie objaśnienia Janusza Deglera, bez których listy Witkacego byłyby po prostu niezrozumiałe). Podstawowym celem pracy edytora jest jednak coś innego – ustalenie tekstu autorskiego, czyli, po kolei: kwerendy bibliograficzne i archiwalne, kolacjonowanie tekstów, wybór podstawy, korekta ewentualnych zafalszowań tekstu (błędów druku czy nieświadomych i niecelowych błędów autorskich).

Ustalenie podstawy tekstu i jego podanie jest najważniejszym celem pracy edytorskiej. Czasem jest to łatwe, np. wtedy, kiedy istnieją tylko rękopisy listów (wówczas problemem jest już chociażby odczytanie autografów). Często jednak ustalenie podstawy tekstowej wymaga więcej pracy, szczególnie w przypadku literatury najnowszej, gdzie mamy do czynienia nie tylko z wieloma wydaniem tego samego dzieła, ale także z różnymi wersjami maszynopisów, rękopisów (czy, obecnie, wersji cyfrowych – ten problem dotyczy nawet tych twórców, których byśmy o to nie podejrzewali, np. Czesława Miłosza).

Na marginesie warto wspomnieć o specyfice pracy z wersjami cyfrowymi – niekoniecznie chodzi tu o różne wersje pliku, ponieważ często autorzy pracują na jednym pliku, nadpisując – i tym samym zamazując – zmiany, można jednak próbować dotrzeć do tych wersji tekstu, które zostały wysłane do redaktora, np. w postaci załącznika do e-maila. Charakter pracy nad utworami przygotowywanymi tylko w komputerowym edytorze tekstu wymaga wypracowania nowych, dodatkowych metod pracy edytorskiej. Co więcej, poza tymi wersjami mogą istnieć jeszcze i korekty autorskie, i tłumaczenia na obce języki, prowadzone pod kontrolą autora (taki przekład nie będzie podstawą wydania polskiego, ale może wskazywać na błędy w nim popełnione, służąc jako argument do koniektur), i poprawki dokonywane przez autora na wydrukowanych egzemplarzach książki⁵.

Tutaj pojawia się pytanie, czy edytor zawsze jest w stanie ustalić tekst ostateczny – są przecież i takie dzieła, w których autor dokonywał „aktualizacji”⁶ (szczegółowo opisałem to pojęcie w przywoływanej już pracy na przykładzie dwóch polskich wydań *Ferdydurke* kontrolowanych przez Witolda Gombrowicza). Głównym celem pracy edytora jest jednak przynajmniej podjęcie próby ustalenia tekstu ostatecznego, wolnego od błędów, i opublikowanie go jako – po prostu – tekst dzieła. To największa odpowiedzialność edytora. W wydaniu krytycznym przedstawiamy też uzasadnienie takiego, a nie innego wyboru podstawy tekstowej, oraz ewentualnych emendacji i koniektur, publikując odmiany tekstu.

Powróćmy po osiemdziesięciu latach do niesłusznego zapomnianego tekstu Stanisława Pigionia, który – w reakcji na wydania przygniatające czytelnika pozbawionym usystematyzowania aparatem krytycznym – sugerował, by edycje naukowe zrezygnowały z przesadnego opisu⁷. Wydania takie powinny podawać jedynie wybór wariantów, a uzupełnieniem edycji krytycznej powinno być po prostu wydanie fototypiczne. Pigoń pisał:

Tekst Pigionia sprawia wrażenie tekstu wizjonerskiego

[...] stopień szczegółowości, przestrzegany w aparacie krytycznym przy podawaniu odmian tekstu [nie jest to sprawa – Ł. G.] w szczegółach ani skodyfikowana ostatecznie, ani na jeden sposób rozstrzygnięta praktyką. [...] Lutosławski [filozof, tu jako edytor Słowackiego – Ł. G.] np., jeśli chodzi o pisownię, zachował w tekście głównym jak najwierniej interpunkcję i właściwości graficzne poety (np. *xięga*), a pod linią wynotował wszystkie pośpiechem wywołane braki (czy nadmiar) kreskowania przy samo- i spółgłoskach (np. *moj, śmierć, nawet zdziwiony*); zaznaczał rozłożenie tekstu w autografie na wiersze i stronicę, znaczył słowa, litery, przecinki, dopisane odmiennym atramentem; słowem, pragnął dać wydanie tak wierne, że – jak mówi – „powinno móc rękopis oryginalny zastąpić, jeśliby zaginął” [...], znaczy nawet przecinki później dodane w tekście, zgodnie z założeniem, że należy oddawać każdy szczegół autografu „z religijną skrupulatnością” i w ten sposób, by ukazywać „w kolejnych przekreśleniach i poprawkach żywy ruch twórczości” autora⁸.

Pigoń podaje przykłady, na podstawie których możemy wyrobić sobie opinię, że taki tryb postępowania nie świadczy bynajmniej o kompetencjach edytora, a raczej o braku odpowiedzialności za podejmowane wybory i niezrozumieniu

tekstu, do błędów autora można dokładać przy tym błędy edytora.

Pigoń pisał o próbach „usiłujących doprowadzić aparat krytyczny do najbardziej drobiazgowej precyzji; czyni się to mianowicie przy pomocy mniej lub więcej skomplikowanego, ale zawsze żmudnego systemu znaków umownych. Lutosławski stosował w tym celu dwa rodzaje nawiasów i kładł przy nich gwiazdki (czasem dwie i trzy) na oznaczenie czasu dopisania odmiany; ale – rzecz dziwna – miejsca tych odmian (czy napisane na dawnym tekście, nad, czy pod wierszem) już nie zaznaczał [...]”⁹; jednak „[...] wydawcy na ogół rezygnują z absolutnej szczegółowości i wierności w oddaniu wyglądu autografu, jego właściwości graficznych, techniki pisania [...]”¹⁰, zresztą nawet staranie się o jak największą precyzję opisu zawsze jest mniej wiarygodne niż podobizna oryginału – wprowadza element interpretacji, usiłuje tłumaczyć obraz na słowa.

Oczywiście, znakomity edytor *Pana Tadeusza* nie wzywa do zaniedbania takiej analizy. Rozsądnie zapytuje jednak, w jaki sposób „pedantyzm skrupulatności pogodzić z inną wysuniętą zasadą: czytelności odmian”¹¹. Przepisywanie różnych wersji tekstów z opatrywaniem ich „mniej lub więcej skomplikowanym, ale zawsze żmudnym systemem znaków umownych”¹² – które zresztą nie wyczerpią wszystkich możliwości¹³ – jest pracą, która kiedyś była konieczna. Zapytajmy jednak: czy równie konieczna jest dzisiaj? Czy nasza skrupulatność nie jest potrzebna w innych elementach prac edytorskich, a do rejestracji odmian nie lepiej (bezpieczniej) wykorzystać technologie cyfrowe, czyli mówiąc wprost – skanować w pełnym kolorze?

Ta propozycja to rozwinięcie pomysłu Pigoń sprzed osiemdziesięciu lat. Edytor z Komborni proponował, aby tę drobiazgowość, tracącą z oczu podstawowy cel pracy edytorskiej, owszem, zarejestrować, ale lepiej: po prostu w postaci fotografii wersji niepotrzebnie przepisywanych, z użyciem trudno czytelnych, niemal hieroglificznych symboli, w wydaniu krytycznym podając po prostu wybór ważniejszych wariantów. Czyli, metaforycznie rzecz ujmując, aby nie przesadzać tego tekstowego lasu po każdym drzewie osobno, z zachowaniem lokalizacji każdego krzaczka, każdego listka – ale aby ukazać jego zmienność, rozwój tekstu autorskiego: las wiosną, las latem, las jesienią i zimą. Wyłącznie kluczowe zmiany!

Aby wykazać immanentną dla człowieka omylną w takich sytuacjach, wymagających precyzyjnej i mechanicznej uwagi, Pigoń szczegółowo wymieniał błędy i opuszczenia w odmianach tekstu tak ważnego dla siebie dzieła jak *Pan*

Tadeusz, dokonanych przez jednego z pomnikowych edytorów ówczesnych lat, Romana Pilata¹⁴. Podsumowanie to zakończył słowami:

[...] przerwijmy ten rejestr. Czytelnik, aż dotąd cierpliwym, gotów wreszcie się zachnąć: to drobiazgi! Zapewne. Ale ten typ aparatu krytycznego, jaki mamy w omawianym wydaniu, na takich właśnie drobiazgach stoi. Jeżeli badacz nie ma mieć do niego zaufania aż do najdrobniejszych szczegółów, to po co właściwie ma się go dawać? Jeżeli zaś naprawdę obowiązuje w nim „skrajna dokładność”, to trzeba wymagać, żeby była równie skrajna jak np. w tablicach logarytmicznych. Albo – albo¹⁵.

Pigoń wskazywał na niemożliwość dokładnej transpozycji tekstów autorskich z powodu naturalnych ograniczeń ludzkiej percepcji zarówno po stronie czytelnika, jak i po stronie edytora:

[...] otóż rzecz w tym, że równie dokładna być nie może; nie zezwoli na to natura materiału ani natura uwagi i spostrzegawczości (a ileż razy po prostu – dywinacji) ludzkiej.

Cytując Kleinera, stwierdzającego, że „doświadczenie poucza, że w tych wypadkach, w których ma się do czynienia z autografem, niemal każde ponowne wpatrywanie się w kilkaset wierszy przynosi choćby jedną niespodziankę”, Pigoń w opozycji do rozwiązań akcentujących niemal mistycyzm proponuje pewną nietajoną „dozę agnostycyzmu”, konstatując, że „lepszą kwalifikacją na wydawcę byłaby rzetelna umiejętność wyboru”¹⁶. To zdrowe, logiczne podejście; Pigoń ukazuje, że „hyperkrytyczne wydanie *Genezis z Duchą* przez prof. W. Lutosławskiego ma tekstu stron 41, dokonane było z jednego autografu, przygotowywano je rok z okładem przy pomocy 14 współpracowników, dobranych i jak najgorliwszych, korekt było po kilkanaście”, tymczasem zmarły Tadeusz Dobrowolski w listach, stosując się do zachęty z przedmowy do tej edycji, zgłaszał propozycje poprawek po ponownej lekturze – jedyne! – autografu.

Pigoń stwierdza:

Patrząc na te praktyki, wolno – sądzę – zaryzykować hereetycką uwagę; czy one istotnie potrzebne? Czy doprawdy istnieją wystarczająco dobre racje, by tę drobiazgowość ścisłości czy ścisłość drobiazgowości przeciągać nadal? Czy przypadkiem nie warto zawrócić z tego toru? [...]

A w takim razie od „religijnej skrupulatności” czyż nie lepszą kwalifikacją na wydawcę byłaby rzetelna umiejętność wyboru? Zwłaszcza że – nie ludźmy się – absolutna ścisłość, pełnia i bezbłędnosc aparatu krytycznego – to mit, to marzenie, w granicach ludzkiej ułomności wyjątkowo chyba osiągalne¹⁷.

Oczywiście, krytyka Pigionia nie miała intencji podważania potrzeby skrupulatności pracy edytorskiej – zwracała się przeciw jej wypaczeniu, „drobiazgowości ścisłości czy ścisłości drobiazgowości”¹⁸. Cytując wiele przykładów tej pracy, która wiodła na nice, retorycznie pytał: „Czy przypadkiem nie warto zawrócić z tego toru?”

Pigoń nie tylko krytykował, ale i wskazywał rozwiązania. Jako wzorowe prezentował wydanie *Króla-Ducha* dokonane przez Jana Gwalberta z pomocą Michała Pawlikowskiego, wskazując na „zaprowadzenie ładu wśród [...] odmian”¹⁹ przez wydzielenie pomysłów autora w osobną grupę, co sprawiło, że wydanie było adresowane, jak ironicznie stwierdził Pigoń, nie tyle do „psychologów nieuwagi i roztargnienia twórcy”, a do miłośników i badaczy poezji.

Pigoń swój artykuł oparł na własnych doświadczeniach, wśród których było m.in. opisanie egzemplarza korektowego *Pana Tadeusza*²⁰; ta historia jest symboliczna dla polskiego edytorstwa: dziś mamy bowiem jedynie opis autorstwa Pigionia – egzemplarz korektowy *Pana Tadeusza* spłonął w Pałacu Krasińskich w 1944 roku. Edytor swoją pracą może ocalać tekst, którego materialna postać jest nietrwała (już wcześniej, podczas obrony Lwowa w 1918 roku, zbiory Ossolineum służyły jako barykady, podobnie jak np. archiwum Tuwima w czasie powstania warszawskiego). Edytorstwo to także ochrona dziedzictwa kultury.

Pigoń nie wzywał do całkowitej rezygnacji z rejestrowania zmian autorskich, istotne jednak jest, aby nie stało się to martwą, mechaniczną rejestracją. Najbardziej ważną racją ukazania zmian dokonywanych przez autora było dla Pigionia pokazanie metody twórczej autora:

[...] czy tworzył pędem, niesiony falą natchnienia, czy też powoli i w trudzie, krok za krokiem; czy nadawał wierszom i okresom od razu kształt ostateczny, skończony, czy cyzelował je z wolna i po wielokroć? Odpowiedź na takie i tym podobne pytania, o ile się da odczytać z autografów, powie nam wiele o psychice twórcy, o typie jego wyobraźni, o czułości „sumienia artystycznego”. A wszystko to sprawy w badaniu literackim pierwszorzędnej wagi; rezygnować z nich nie wolno badaczowi;

wydawca pism literackich musi to mieć żywo na względzie. Chodzi tylko o to, jak temu postulatowi najracjonalniej uczynić zadość²¹.

Zwróćmy w tym miejscu uwagę, że możemy mieć wrażenie, iż Pigoń był, tak argumentując, prekursorem krytyki genetycznej, w której analiza rękopisów i zmian czynionych przez autora jest podstawową metodą pracy interpretacyjnej, co bada Phillipe Lejeune, a w Polsce m.in. Paweł Rodak.

Pigoń – którego popularne wydanie *Pana Tadeusza* w serii „Biblioteka Narodowa” pozostaje pod tym względem wzorem nie tylko uważnej edycji, ale także uważnej lektury, współtowarzyszenia autorowi – zwraca tu uwagę na konieczność zmian metody pracy edytorów. Nie jest naszym zadaniem przesadzanie lasu w każdym etapie jego rozwoju – nie, my opiszmy ten las w kluczowych momentach zmian, a jego rozwój można utrwalić w inny sposób:

Otóż nie ma dwóch zdań – stwierdzał Pigoń – że dla powyższego celu prościej i lepiej niż najlepszy aparat krytyczny prowadzi dobra podobizna autografu. O ileż wymowniejsza, ileż więcej daje bezpośredniego kontaktu z przebiegiem tworzenia! Czy do tego celu potrzebna jest podobizna całego utworu (jak np. wydana przez P[olską] Akademię Umiejętności podobizna autografu III cz. *Dziadów*), czy wystarczy zespół umiejętnie zebranych części typowych (właśnie jak w Pawlikowskiego wydaniu *Króla-Ducha*) – to sprawa dalsza. W sprawie zasadniczej – zdaje się, że byłby czas zawrócić z toru, po którym od lat posuwa się praktyka naszych wydań naukowych, że należy powściągnąć w aparacie krytycznym hipertrofię dokładności jako niezbyt celową, a zadanie, któremu tak skonstruowany aparat miał czynić zadość, przerzucić na podobizny autografów.

Konrad Górski stwierdził jednak, że wystąpienie Pigionia minęło bez echa – zostało niezauważone lub przemilczane²². „Stanowisko to nie jest jednak ogólnie przyjęte”²³, konkludował Jerzy Starnawski. Artykuł Pigionia stał się kolejnym przykładem niechęci środowiska do rzetelnej dyskusji metodologicznej – on sam w swoim tekście przypominał wcześniejsze sytuacje, odwołując się do zaledwie kilku istniejących propozycji metodologicznych (do dziś „podręcznikowych”, a także pomyślanych jako wstęp do dyskusji), takich jak referat Konstantego Wojciechowskiego z trzeciego zjazdu historyków (1900), wstęp Lutosławskiego do *Genezis z Ducha* (1903), *Próba kanonu wydawniczego* Wilhelma

Bruchnalskiego czy wstęp Kleinera do pierwszego tomu *Dzieł wszystkich* Juliusza Słowackiego. Pisał:

[...] i znowu rzecz znamienita: rozprawy te, znane od dziesięciu [właśc. dziesiątków – Ł. G.] lat, nie wywołały echa; nikt głośno ani nie zaprotestował (chyba tylko *tacendo*), ani też nie zakwestionował wytyczonych tam zasad, proponowanych rozwiązań trudności. Nie dlatego, żeby były bezsporne, nawet nie dlatego, żeby argumentom ich przyznano siłę dowodową nieodpartą, nie! Tylko po staremu przez „porządną niedbałość naszą”. Dopiero gdy jakiś jeden, nie zawsze jeden z najważniejszych, konkretny wypadek podnieci dyskusję, wtedy gotowo się okazać, że głębokie między nami różnice zapatrywać dotyczą niekiedy spraw wprost elementarnych²⁴.

Pigoń ubolewał też nad rzadkim zwyczajem teoretycznego uzasadnienia sposobu wydania, co i dziś pozostaje aktualne.

Oczywiście, dzisiaj definicja sytuacji i proponowane rozwiązanie wyglądałoby nieco inaczej. Zauważmy, że Pigoń pisał o autografach, nie zaś o wszystkich wersjach tekstu (na sytuację rozbieżności poprawek autorskich zwracał uwagę wiele lat później²⁵; poprawki takie – czy to na wydrukowanych egzemplarzach, czy tylko wspomniane w listach do redaktora, wydawcy lub innego korespondenta – są w literaturze współczesnej bardzo częste).

Pigoń sugerował też, że wydanie fototypiczne być może mogłoby ograniczyć się do wyboru (wówczas było to wydanie bardzo trudne technicznie i kosztowne – drukowano je przecież na papierze). Można też stwierdzić, że w przypadku wielu wydań inny jest tor, po którym porusza się praktyka edytorska – następuje rozmywanie granic typów wydań, pojęcie „wydanie krytyczne” przestało być ostre, stało się w wielu przypadkach pojęciem marketingowym, nie merytorycznym. Być może to edytorskie „psucie monety” tłumaczy też częste wypieranie się przez edytorów tego, że są edytorami (a przecież każdy, kto tekst nieżyjącego autora przygotowuje do druku, stając przed problemem wyboru podstawy tekstu lub jakiegokolwiek modyfikacji tekstu – jest edytorem!).

Warto na nowo zdefiniować w środowisku edytorskim pojęcie wydania krytycznego. Tu chciałbym sprowokować środowiskową dyskusję na ten temat, której może pomóc właśnie artykuł Pigoń sprzed osiemdziesięciu lat, z nieco zmodyfikowanymi rozwiązaniami.

Trzeba zatem pomyśleć o wyodrębnieniu nowego typu wydania krytycznego, które określam słowami „cyfrowe wydanie krytyczne”.

Ten typ edycji byłby bardzo prosty teoretycznie, składałby się z trzech elementów:

- ustalonego tekstu autorskiego,
- noty edytorskiej i ograniczonego aparatu krytycznego (z wyborem ważniejszych wariantów, przy czym edytor byłby zobligowany do uzasadnienia przyjętych przez siebie rozwiązań), ewentualnie z objaśnieniami merytorycznymi (przypisy, biogramy, biografie, indeksy),
- całość materiałów wytworzonych przez autora, nad którymi pracował edytor, nie przepisywanymi jednak, a podanymi w formie cyfrowej, jako skany czy fotografie jak najlepszej jakości, tj. w kolorze, w formacie bezstratnym, o rozdzielczości nie mniejszej niż 300 dpi, na dołączonej do wydania papierowego płycie lub innym nośniku (bądź umieszczone w internecie).

Edycja taka znalazłaby się jednocześnie na dwóch nośnikach. Pierwszym byłaby książka z ustalonym przez edytora tekstem autentycznym oraz krótkim komentarzem edytorskim z ważniejszymi odmianami, drugim zaś nośnik elektroniczny z podobiznami autografów oraz wydań (ewentualnie nagrań recytacji autora itp.), odpowiednio połączonych ze sobą (np. w postaci hiperłącz). Na nośniku elektronicznym mógłby się też znaleźć pełny komentarz edytorski oraz, oczywiście, ustalony tekst dzieła – jak to zrobił prof. Tadeusz Drewnowski w „nieopracowanej”, za to pełnej edycji dzienników Marii Dąbrowskiej wydanej przez Komitet Nauk o Literaturze PAN w postaci zeszytów.

Technologie cyfrowe mogą być – w tak rozumianym „cyfrowym wydaniu krytycznym” – sprzymierzeńcem edytora. Pamiętajmy też jednak, że mogą być i wrogiem, kiedy skanera używamy nie do zeskanowania obrazu (do ukazania rękopisu, maszynopisu czy egzemplarza korektowego), a do zeskanowania i „komputerowego” odczytania tekstu. To oczywiście wielka pomoc w działaniach edytorskich, sam z tego korzystałem – tu jednak potrzeba wyjątkowej uwagi, większej niż przy przepisywaniu przez człowieka – konieczne jest późniejsze przeczytanie. Komputer jest narzędziem, które możemy wykorzystywać zarówno w dobry, jak i zły sposób. Warto potraktować komputery jako narzędzie rozszerzające możliwości ukazania źródłowości. Przy wykonywaniu i korzystaniu z kopii cyfrowych pamiętajmy, że trzeba sprawdzić, czy obejmuje ona całość oryginału, czy nie została błędnie sporządzona np. przez osobę ją wykonującą lub z uwagi na zniszczenia oryginału (m.in. zagięcia) i – wreszcie – czy jest w pełnym kolorze (nie czarno-biała)²⁶.

Zarówno szczegóły, jak i nazwa „cyfrowe wydanie krytyczne” to oczywiście tylko idea, jednak jest planowana

edycja, która realizowałaby ten model teoretyczny: Ośrodek „Karta” chce zdigitalizować i umieścić w internecie skany diariusza Jana Józefa Lipskiego. Równolegle zostałoby opublikowane wydanie papierowe z ustalonym tekstem oraz przypisami objaśniającymi kontekst zdarzeń.

Key Words: digital critical edition, Stanisław Pigoń, the discussion among editors, contemporary editorial work

Abstract: Discussion article, presents the possibility of building up Stanisław Pigoń's former theoretical position using new technologies, at the same time simplifying and enriching editorial work. The author reconstructs and quotes Pigoń's opinion on an editor's work on a critical edition (*Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*), which appeared in „Pamiętnik Literacki” in 1935. The article also mentions the discussion among editors which started after the publication of Pigoń's assumptions. In the text, one shall also find elaborations on critical (scientific) edition and its functioning in contemporary editorial work. The author also refers to what an editor's work is, and what their tasks are.

¹ Ł. Garbal, *Edytorstwo. Jak wydawać współczesne teksty literackie*, Warszawa 2011.

² S. Pigoń, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1935, R. 32, s. 190–198. Skan artykułu jest dostępny pod adresem: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=16831&dirids=1> (dostęp: 02.22.2010). Dalsze cytaty są podawane za tym źródłem.

³ Pisząc tekst, nie znalazłem prac zespołu prof. Mirosława Strzyżewskiego nad edycją dzieł Zygmunta Krasińskiego, próbując rozbudować teoretycznie własną propozycję z 2011 roku. Sytuacja ta wynika z błędu śledzenia sytuacji wyłącznie w edytorstwie tekstów dwudziestowiecznych i pokazuje konieczność wychodzenia poza ramy czasowe twórczości autorów, którymi zajmuje się edytor, a jednocześnie dowodzi zbieżności propozycji metodologicznych, do których dochodzi się z innych przypadków edytorskich. Cieszę się z tej zbieżności poszukiwań – a jeszcze bardziej z ich praktycznej realizacji właśnie przez środowisko toruńskie. Zob. M. Strzyżewski, *Dzieła literackie Zygmunta Krasińskiego. Nowe wydanie krytyczne [założenia ogólne – metodyka pracy – cel edycji]*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2012, nr 2 (3): *Autografy i edycje. Wokół tekstów Zygmunta Krasińskiego*, pod red. M. Strzyżewskiego, s. 5–10; M. Słowińska, *Dzieła zebrane Zygmunta Krasińskiego – elektroniczna edycja naukowa*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2014, nr 1–2 (6): *Zygmunt Krasiński – edycje i interpretacje*, pod red. M. Strzyżewskiego, s. 69–75; M. Pest, *T&T, czyli jak typografia jest interfejsem tekstologii*, „Acta Poligraphica” 2015, nr 6, s. 71–84.

⁴ S. Pigoń, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*, s. 191.

⁵ Trud dotarcia do wydrukowanych egzemplarzy książek, w celu odnotowania ewentualnych różnic, dopisków lub skreśleń, podjął m.in. Zdzisław Łapiński, tropiąc wydania debiutanckiego tomu Witolda Gombrowicza – *Pamiętnika z okresu dojrzewania*.

⁶ Ł. Garbal, op. cit.

⁷ S. Pigoń, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*.

⁸ Ibidem, s. 191 i 194.

⁹ Ibidem, s. 192.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 193.

¹² Ibidem, s. 192.

¹³ Jak wskazywał Pigoń, Lutostawski stosował nie tylko dwa rodzaje nawiasów i kilka gwiazdek do oznaczenia czasu powstania odmian, jednocześnie nie odnotowując miejsca dokonania dopisków – czy były na wcześniejszym tekście, pod nim, czy nad nim.

¹⁴ S. Pigoń, *Na marginesie autografów „Pana Tadeusza”*, „Język Polski” 1934, R. 19, s. 141 i n. Pigoń wskazuje choćby na niedostrzeżenie wpływu języka białoruskiego na tekst dzieła.

¹⁵ Idem, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*, s. 196.

¹⁶ Ibidem, s. 195.

¹⁷ Ibidem, s. 194–195.

¹⁸ Ibidem, s. 194.

¹⁹ Ibidem, s. 197.

²⁰ S. Pigoń, *Ze studiów nad tekstem „Pana Tadeusza”*. Trzy notatki, [Kraków] 1928.

²¹ Idem, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*, s. 198.

²² K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*, Warszawa 1975, s. 207.

²³ J. Starnawski, *Praca wydawcy naukowego*, Wrocław 1979, s. 81.

²⁴ S. Pigoń, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*, s. 190–191. Autor przywołuje tu wspomniane przez Bruchnalskiego już w 1923 roku wydania w tzw. wydaniu sejmowym Mickiewicza także jego epizodycznych tekstów „w spisach obcych, w pamiętnikach i pismach cudzych”, co nie wzbudziło dyskusji – stało się tak dopiero po krytyce jednego z dziennikarzy blisko dziesięć lat później, w 1932 roku, kiedy wydanie się ukazało. Pigoń zresztą podaje argumenty za rozwiązaniem Bruchnalskiego, ubolewając jednak, że sprawa nadawała się do dyskusji: „[...] cóż, kiedy nikt do niej na czas nie stanął. Łatwiej wyrokować”.

²⁵ Idem, *Pokąd sięga granica swobody redaktorskiej?*, „Ruch Literacki” 1961, nr 3, s. 150 i 155: „[...] jeżeli [...] propozycje poety są różne w różnych czasach i w różnych egzemplarzach, jeżeli raz zachodzą, drugi raz nie, jeżeli we wcześniejszych są inne, a inne w późniejszych – cóż ma począć utrapiony redaktor-filolog? Pomagać poecie na własną rękę? [...] nie godzi się przesądzać intencji twórcy tam, gdzie on jej wystarczająco nie ujawnił”. Rozbieżności zatem, jeśli nie mamy pewności co do decyzji autorskiej, w myśl tej propozycji Pigońa unieważniają się. Decyzja wprowadzenia poprawki edytora musiałaby być uzasadniona trwałością tendencji poprawek autorskich (tj. odnalezieniem co najmniej dwóch identycznych poprawek na różnych egzemplarzach).

Jak pisałem w innym miejscu, „edytor wydania krytycznego powinien dokonać jednak trudu podjęcia kwerend w celu odnalezienia egzemplarzy z nanoszonymi przez autora poprawkami, jeśli autor miał taki zwyczaj – oraz zestawienia tychże poprawek. Jeżeli byłyby one identyczne, to właśnie te poprawki powinny stać się podstawą wydania (chyba że istniało późniejsze wydanie, zmieniane przez autora). Jeśli poprawki byłyby różne (a powstałe w tym samym czasie), to, pamiętając o zastrzeżeniach Pigońa – unieważniałyby się wzajemnie (oczywiście, w wydaniu krytycznym konieczne byłoby ich umieszczenie w wariantach tekstu), nie wchodząc do tekstu kanonicznego. Jeżeli poprawki byłyby różne – oraz powstałe w różnym czasie – należałoby ustalić ich chronologię oraz określić, czy widoczna była tendencja zmian autorskich (czy, przeciwnie, poprawki dotyczyłyby różnych aspektów...).

Powinniśmy pamiętać, że autorskie poprawki na egzemplarzach wydań mogą stanowić ważne źródło przy ustalaniu tekstu; mogą uzupełniać podstawę wydania, korygując błędy druku – albo pokazywać zmianę naniesioną przez autora (jeśli jest sygnalizowana poza jednym egzemplarzem, jeśli widać tendencję zmian). Autorskie poprawki na egzemplarzach nie mogą jednak być nanoszone na tekst wybranej przez nas podstawy bez zastanowienia: być może poprawka taka nie stanowiła wyrazu ostatecznej intencji autora (szczególnie, jeśli była naniesiona wyłącznie na **jednym** egzemplarzu **podarowanym recenzentowi**...). Musimy być świadomi także możliwości, iż autor, wprowadzając poprawkę, mógł dokonywać autoparodii, żartu towarzyskiego itd.”. Zob. Ł. Garbal, op. cit., s. 152–153.

²⁶ Na czarno-białych kopiach nie widać wszystkiego, np. w przypadku jednego z masywnych *Pomografii* Witolda Gombrowicza z uwagami autora zaznaczono skreślenia oraz uzupełnienia interpunkcji; nie jesteśmy jednak pewni, czyje są autorstwa (a mógłby w tym pomóc kolor atramentu...).